PRÓLOGO

O que me levou a partir do Experimentalismo literário e artístico para a investigação histórica do *texto-visual* foi a descoberta da surpreendente afinidade técnica que encontrei entre algumas das minhas composições dos anos 60 e algumas das criações medievais e barrocas com que nessa altura entrei pela primeira vez em contacto.

Impressionada com essa afinidade, comecei então a estudar a poesia visual europeia, que desde os gregos alexandrinos se prolonga por toda a Idade Média, refloresce no Renascimento, explode no Barroco, mergulha no século XIX e renasce transfigurada no século XX.

Sendo um fenómeno europeu (e até mundial, como mais tarde foi possível verificar), a poesia visual antiga era, no entanto, praticamente desconhecida entre nós nos nossos dias, e por isso senti também a necessidade de encontrar na cultura portuguesa as marcas dessa tradição. Por razões de método, limitei a minha pesquisa aos séculos XVII e XVIII, período em que a poesia visual teve grande desenvolvimento e difusão em toda a Europa, inclusive em Portugal.

Ao fim de décadas de aturada pesquisa pude encontrar numerosos exemplos dessa prática poética e artística, de que publiquei uma amostragem em diversos artigos, alguns aqui incluídos, e em *A Experiência do Prodígio*[1]. Nessa publicação não me limitei a

[1] Ana Hatherly, *A Experiência do Prodígio – Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

antologiar alguns dos *textos-visuais* que encontrara: procurei também enquadrá-los no seu âmbito teórico, que esclarece a sua génese formal e a sua intencionalidade.

A minha pesquisa foi motivada por um desejo, mas não o de justificar a poesia visual do século XX, como fizeram alguns dos antologistas europeus e americanos nos anos 70, que elaboraram panorâmicas internacionais e impessoais do *texto-visual* ao longo dos séculos, sem qualquer apoio teórico. O meu desejo foi o de conhecer as suas raízes e o seu trajecto ao longo dos tempos, sim, mas também o de compreender o seu fundamento. Além disso, queria saber o que se passara em Portugal.

Foi realmente um trabalho de arqueologia, pois os textos que eu procurava estavam soterrados nas bibliotecas nacionais e sobretudo soterrados no esquecimento. A sua recuperação foi muito difícil e morosa porque não havia pistas para a sua localização. A sua existência outrora estava, porém, assinalada, nomeadamente nas referências depreciativas que lhe eram feitas aqui e ali, por exemplo em Verney, mas a sua localização era problemática.

Os meus esforços foram, por fim, compensados e acabei por descobrir uma considerável produção de *textos-visuais* de diversas categorias, pertencendo a diversos grupos e famílias que consegui sistematizar.

À medida que a minha pesquisa foi avançando e consolidando-se, consegui não só ter uma ideia do conjunto das principais formas de *texto-visual* praticadas no Barroco português (que coincidiam com as praticadas no resto da Europa e nas Américas colonizadas), mas até encontrar para elas denominadores comuns, sendo um deles – e o mais imediatamente *interessante* para mim – o facto de se tratar de composições em que o *programa* era um factor determinante, e outro, o facto de que esse *programa,* além de um valor estético, tinha *um valor experiência,* tanto para o autor do texto como para o seu destinatário.

Como é sabido, um dos princípios basilares de todo o Experimentalismo é o da concepção e aplicação de *um programa,* que valida e fundamenta todo o processo criativo, desde a concepção à execução. Mas também pode ser ao contrário – da execução à conceptualização – porque a obra experimental é uma forma particular de descoberta que *ensina o seu autor.*

O programa pode existir, portanto, à partida, mas a sua prática pode levar a modificações que, por sua vez, podem gerar novos programas. O valor da experiência é determinante, mas esse valor só verdadeiramente se valida através da tomada de consciência dos efeitos da dinâmica própria da obra bem conseguida, que confirma a validade do programa.

Em *Mapas da Imaginação e da Memória* ilustrei o valor da consciencialização do gesto criador quando declarei, a propósito do meu estudo da escrita arcaica chinesa, que *a minha mão se tornara inteligente,* porque experimentalmente observara, ao mesmo tempo que realizava, o acto de conhecer[2].

Já em 1967, num artigo publicado no *Diário Popular,* parafraseando Abraham Moles, eu referia o destaque dado pelo Experimentalismo à criação artística como *processo,* em que *o mais significativo factor é o da experiência*[3].

As minhas reflexões sobre o acto poético à luz do princípio da experimentação ajudaram-me a compreender os poemas visuais antigos, pois algumas das regras básicas do Experimentalismo do século XX aplicavam-se surpreendentemente bem ao «experimentalismo» do passado. Uma vez conhecidas as suas bases teóricas – sobretudo nos *labirintos,* nos *anagramas* e nos textos em que o processo combinatório era determinante – tornava-se evidente o valor que neles era dado ao cumprimento de um programa, considerado como um valor em si mesmo. O recurso à técnica da combinação e da permuta era algo que, caracterizando esses textos, os aproximava do Experimentalismo actual.

Abraham Moles, que nos anos 60 definira a arte permutacional como a passagem de um mundo analítico para um mundo sintético, considerava a permutação não só como uma das possibilidades que se oferecem ao criador (e que o computador muito ajudaria a desenvolver), mas também como uma espécie de *instinto fundamental do pensamento racional que permite realizar a variedade na uniformidade*[4].

---

[2] Ana Hatherly, *Mapas da Imaginação e da Memória,* Lisboa, Moraes Editores, 1973.

[3] in Ana Hatherly/E. M. de Melo e Castro, *PO.EX – Textos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa,* Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 133.

[4] *Ibid.* p. 134.

Por outro lado, e como largamente referi em *A Reinvenção da Leitura*[5], o grande contributo que a pesquisa do *texto-visual* barroco trouxe para mim, e que veio completar aquele que a Poesia Concreta e o Experimentalismo em geral me haviam trazido, foi o da capacidade de desenvolver um novo modo de ler os textos, as imagens e tudo o que historicamente se nos oferece como leitura.

Como acentuei no artigo «Texto e Visualidade», de 1977, *a dificuldade que haveria em decidir onde começa ou acaba historicamente o poema visual seria idêntica à dificuldade de decidir onde começa e acaba historicamente o texto poético*[6], mas poderíamos ainda alargar essa questão se disséssemos antes que a dificuldade está em decidir o que é ou não é *escrita,* o que é ou não é *representação,* e finalmente, o que é a *leitura.*

Este era mais um ponto em que o Experimentalismo do século XX coincidia com a prática do *texto-visual* barroco. Essa coincidência não estava na intencionalidade da mensagem textual mas na intencionalidade poética, ambos coincidindo na fusão ou sobreposição de *ikon* e *logos,* apesar das diferenças ideológicas e até das diferenças de programa.

O que eu verifiquei, portanto, foi a existência de um *continuum* que estabelecia uma ligação entre o antigo e o moderno, que não era confrontação mas antes uma espécie de reconhecimento, de identificação de laços de família. O *continuum* que eu descobri era o *continuum* do acto criador como processo, de que é preciso tomar-se consciência a fim de se jogar eficazmente.

A verificação desse *continuum,* para mim, não justifica a repetição – embora muitos experimentalistas europeus e americanos tenham, nas décadas de 60 e 70, imitado textos barrocos ou medievais ou alexandrinos. Para mim, o valor de conhecermos esses textos antigos é a certeza de que essas formas existiram, que estão na constelação geral das artes onde tudo coexiste, que estão disponíveis e válidas no seu horizonte de expectativa, e que as podemos apreciar e estimar sem necessidade de copiar, embora nada nos impeça de as glosarmos, reinventando-as, reintegrando-as no nosso convívio.

---

[5] Ana Hatherly, *A Reinvenção da Leitura,* Lisboa, Futura, 1975.

[6] Ana Hatherly, *O Espaço Crítico,* Lisboa, Caminho, 1979.

A coincidência de métodos que se verifica nalguns casos confirma a validade do processo e a sua ductilidade, que permitiu a sua sobrevivência, que se prolonga em nós, já que a herança cultural é algo que transportamos connosco, mesmo que seja inconscientemente. A verificação da coincidência de vários processos criativos entre algumas criações poéticas barrocas e as actuais, foi o que levou os Experimentalistas mais conscientes a defender os vilipendiados poetas barrocos (autores de *textos-visuais* ou não) e a adoptarem, como singular signo da sua ruptura, a defesa da tradição maneirista e barroca. No número I da Revista *Poesia Experimental,* de 1964, ao lado de alguns poetas ilustrativos do mais radical vanguardismo, estão Felix Krull e Luíz Vaz de Camões, que haveria de ser um dos mestres mais amados e glosados por Melo e Castro e por mim própria.

A ruptura que o Experimentalismo português trouxe para a poética do século XX não foi uma ruptura igual, por exemplo, à do Futurismo, que postula um desligamento total do passado e sobrevaloriza o futuro. O Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no que ele possa ter de académico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica, como observei no artigo *Perspectivas para a Poesia Visual: Reinventar o Futuro,* incluído neste volume.

Os Experimentalistas portugueses puseram em prática as mais modernas teorias da Linguística, do Estruturalismo, da Semiótica, da Teoria da Informação, e inseriram-se no movimento internacional da Poesia Concreta. Os que defenderam a poesia barroca – como Melo e Castro e eu própria – fizeram-no por três motivos: 1º, porque ela era condenada pela crítica oficial, e, assim, defendê-la era pôr em prática um programa de subversão; 2º, porque se encontravam nos processos de criação da poesia barroca – visual ou não – valores processuais, retóricos e lúdicos que, tendo caído em desuso, à luz duma nova consideração surgiam como extraordinariamente dinâmicos e belos; 3º porque encontraram nessas obras paralelos idiossincráticos que ajudam a comprender algo da nossa estrutura mental e da nossa sensibilidade artística ainda hoje, uma visão diferente da ideia pós-moderna de neobarroco, que surgiu muito depois. Sem sermos seguidores de Eugenio d'Ors, reconhecemos bastantes aspectos do Barroco histórico numa parte

significativa da nossa poesia da segunda metade deste século, o que Melo e Castro se empenhou em demonstrar nos diversos estudos que sobre essa questão oportunamente publicou.

O *exotismo* e o *estranho* que os «exumados» textos barrocos trouxeram à poesia que então se fazia entre nós (predominantemente neorrealizante ou surrealizante) é comparável ao efeito que no princípio do século trouxe Picasso, ao introduzir os reflexos da arte negra nas *Demoiselles d'Avignon,* que eu depois glosei num *texto-visual.*

Em suma: inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura transforma. Esta é uma verdade de todos os tempos que nos nossos dias se tornou perfeitamente nítida.

Lisboa, Agosto de 1994